



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2018

**Interview: Keine Regeln, viele Zweifel – Ethik im Dokumentarfilm, ein
Gespräch mit Kaleo La Belle und Luc Schaedler**

Brockmann, Till

Other titles: «Keine Regeln, viele Zweifel» – Ethik im Dokumentarfilm. Ein Gespräch mit Kaleo La Belle und Luc Schaedler

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-169052>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Brockmann, Till (2018). Interview: Keine Regeln, viele Zweifel – Ethik im Dokumentarfilm, ein Gespräch mit Kaleo La Belle und Luc Schaedler. Filmbulletin: Zeitschrift für Film und Kino, (4):8-19.



A Long Way Home (2018)
Regie: Luc Schaedler, mit der Choreografin und Tänzerin Wen Hui



«Keine Regeln, viele Zweifel»

Till Brockmann

Studium der Geschichte, Japanologie und Filmwissenschaft an der
Universität Zürich; seit 1995 als Filmkritiker tätig;
seit vielen Jahren Mitglied der Auswahlkommission der
Semaine de la Critique. 2013 Dissertation «Handbuch der Zeitlupe –
Anatomie eines filmischen Stilmittels»

Ethik im Dokumentarfilm



Luc Schaedler bei den Dreharbeiten zu [A Long Way Home](#) (2018)



Kaleo La Belle (links) bei den Dreharbeiten zu [Beyond this Place](#) (2010)

Kaleo La Belle (*Fell in Love with a Girl*) und Luc Schaedler (*A Long Way Home*), zwei Regisseure mit ganz unterschiedlichen Handschriften, diskutieren über dieselben fundamentalen ethischen Fragen, die sie beim Machen ihrer Dokumentarfilme beschäftigen: über die Verantwortung gegenüber Personen und die Treue zur eigenen Vision, über die Gefahren der Macht und den Verlust von Kontrolle.

Während für den Spielfilm die Diskussion um Moral und Ethik regelmässig aufflammt, scheint sie für den Dokumentarfilm eher eine Marginalie. Bei Ersterem geht es vor allem um Gewaltdarstellung oder vermeintlich schädliche Verhaltensmuster, die dem zumeist jungen Publikum vorgegeben werden. Beim Dokumentarfilm hingegen wird das Thema allenfalls aufgegriffen, wenn die Privatsphäre von Personen auf rüde Weise verletzt wird oder journalistische Reportagen allzu voyeuristische Aufnahmen präsentieren. Tatsächlich treffen ethische Fragen jedoch den Kern dokumentarischen Arbeitens und berühren jede Phase des Entstehungsprozesses eines Werks. Unterschiedliche Gesichtspunkte prallen aufeinander und müssen gegeneinander abgewogen werden: die Intentionen und der künstlerische Ausdruck der Regie, die Verpflichtung zu wahrheitsgetreuer Darstellung und die Erwartungen des Publikums. Unweigerlich tauchen in diesem Spannungsfeld Fragen der Ethik auf.

Keine Theorie des Dokumentarfilms verpasst es zu betonen, dass eine ungeschminkte, unmittelbare Reproduktion der Realität nicht existieren kann. Ein Dokumentarfilm ist immer eine Interpretation, Gestaltung, (Re-)Inszenierung oder, negativer formuliert, eine Manipulation der vorgefundenen Realität. Gleichwohl wird diese wichtige Prämisse von grossen Teilen des Publikums – sollte es sie überhaupt kennen – schnell wieder vergessen. Wir erhoffen uns vom Dokumentarfilm zumeist so etwas wie grösstmögliche Authentizität und Realitätsnähe. Aber auch die

Personen vor der Kamera erwarten vom Regisseur, dem sie sich anvertrauen, dass sie fair behandelt und nicht blossgestellt werden und wie im wirklichen Leben wirken. Diese Forderungen allein bauen schon einigen moralischen Druck auf. Daneben möchte man nicht nur ein informatives und aufschlussreiches, sondern auch spannend erzähltes und emotional bewegendes Werk schaffen.

Filmbulletin hat zwei Schweizer Filmemacher eingeladen, um über Kunst und Moral, Ethik und Ästhetik in ihrem persönlichen wie auch im allgemeinen Dokumentarfilmschaffen zu sprechen. Bewusst wurden mit Luc Schaedler und Kaleo La Belle zwei Regisseure eingeladen, die ein sehr unterschiedliches Œuvre aufweisen.

Schaedler, der auch ausgebildeter Ethnologe ist, brachte unter anderem 2005 *Angry Monk – Reflections on Tibet* in die Kinos: Durch eine intensive Recherche über den Mönch Gendun Choephel (1903–1951), der zum herrschenden lamaistischen Klerus auf Distanz ging, entstand ein aufschlussreiches und differenziertes Tibetbild, fernab der üblichen Klischees. In *Watermarks – Three Letters from China* (2013) benutzt Schaedler das Thema Wasser, um von den gewaltigen politischen, ökonomischen und ökologischen Umwälzungen und deren gesellschaftlichen Auswirkungen in der Volksrepublik China zu erzählen. Und diesen Frühling lief *A Long Way Home* an, ein Film über Kunstschaefende im kommunistischen China, die mit der heiklen Aufgabe konfrontiert sind, ihre kreative Freiheit in einem starren und oft repressiven ideologischen Umfeld zu bewahren.

La Belle, der in den USA und in der Schweiz Kunst und Videokunst studierte, ist amerikanisch-schweizerischer Doppelbürger. In seinem 2010 entstandenen *Beyond this Place* setzt sich der Regisseur mit seinem Vater auseinander, der ihn in seiner Jugend verlassen hatte, um nach einem Leben grenzenloser Freiheit zu streben – das vor allem aus Drogenkonsum und Fahrradfahren bestand. Auch La Belles neuester, ab Ende Mai in den Schweizer Kinos laufender *Fell in Love with a Girl* ist ein sehr intimer, persönlicher Film. In seiner Doppelrolle als Filmemacher und Vater begleitet er mit der Kamera den schwierigen Versuch, seine Patchworkfamilie – bestehend aus seiner Exfrau, drei gemeinsamen Kindern sowie seiner neuen Partnerin – zusammenzuhalten, indem sie gemeinsam von der Schweiz nach Portland (Oregon) auswandern.

Filmbulletin: Wenn man von Ethik im Dokumentarfilm spricht, redet man unweigerlich über Verantwortung. Welche besondere Verantwortung spürt ihr – die ihr zumindest thematisch sehr unterschiedliche Filme dreht – als Filmemacher?

Luc Schaedler: In meinem Fall ist es ja so, dass ich oft in China gearbeitet habe, in einer Diktatur. Da lautet die erste grundlegende Frage bereits: Geht das überhaupt? Eines der Machtinstrumente der Diktatur ist Willkür. Die Menschen wissen nie genau, woran sie sind, und es könnte immer negative Konsequenzen für sie haben, allein weil sie bei meinem Film mitmachen. Bringe ich also die Leute, bevor sie überhaupt etwas gesagt haben, schon in eine schwierige Situation? Auch als Produzent muss man sich überlegen, ob man diese Verantwortung übernehmen will, das geschieht schon bei der Eingabe um Finanzierung.

Wenn ich dann mit den Menschen vor der Kamera ins Gespräch komme, gibt es zwei sensible Bereiche. Erstens die politische Dimension: Welche Themen soll ich da berühren? Das ist eine Verantwortung für und mit den porträtierten Personen. Die zweite Ebene betrifft die Beziehung, die ich mit ihnen während der langen Drehphase eingehe, dieses persönliche Verhältnis, das sich unweigerlich etabliert. Meine Protagonistinnen und Protagonisten geben oft Sachen aus ihrer Privatsphäre preis, die sie mir in Freundschaft erzählen. Man hat dann die Verantwortung, diese Intimität nicht auszubeuten. Diese Problemkreise tun sich schon während der Recherche auf, denn ich muss den Leuten schliesslich offenlegen, wie ich mit ihnen arbeiten, wie nahe ich an sie rankommen will. Ich bin ja kein Reporter einer Fernsehanstalt, der kurz vorhereinschaut und in zehn Minuten sein Interview im Kasten hat.

Kaleo La Belle: Es geht nicht nur um Verantwortung, sondern auch um Schutz. Wie weit bist du bereit, die Personen vor sich selbst in Schutz zu nehmen oder eben nicht? Oder anders gefragt: Wann schützt du deinen Film und wann die Menschen? Manchmal braucht es eben auch kritische Szenen, sonst funktioniert der Film nicht. Du musst auch bereit sein, das Kunstwerk in Schutz zu nehmen. Das ist für mich eine grundlegende Frage, die noch weiter als die der Verantwortung geht. Ich habe mich schon oft damit beschäftigt, wie ich das Konzept eines Films verwirklichen kann, ohne jemanden zu missbrauchen.

Bei meinem vorletzten Film, *Beyond this Place*, gab es zum Beispiel

Momente, wo mein Vater am Steuer seines Autos sass, aber gleichzeitig kiffte. Die Szenen waren zwar amüsant und auch aufschlussreich, doch ich habe im Schnitt darauf verzichtet. Denn er hätte dadurch natürlich Probleme bekommen können, da er gleich mehrere Gesetze brach. Und bei *Fell in Love with a Girl* war ich erst recht mit der Frage konfrontiert, wann ich die Familie und wann ich mich selbst als Autor schütze. Ich habe versucht, diese Frage im Film transparent zu machen, unter anderem in der Kommentarstimme.

Luc Schaedler: Wenn ich dich richtig verstehe, Kaleo, meinst du, dass man auch eine Verantwortung gegenüber dem Werk, dem Film als Text hat? Das ist ein Aspekt, den ich vorher nicht erwähnt habe, doch das stimmt. Als Dokumentarfilmer – natürlich auch als Spielfilmregisseur – habe ich die Pflicht, einen Film fertigzustellen, für den ich Fördergelder bekommen habe. Und man ist auch seiner eigenen Idee gegenüber verpflichtet. Das ist ein sensibler Punkt, weil die eigene Person, die eigene Eitelkeit, Karrierewünsche und Aspirationen damit verbunden sind. Nicht zuletzt ist man auch gegenüber der Relevanz des Themas verpflichtet.

Während des Drehs fordert man manchmal die Leute heraus, an Grenzen zu gehen oder sie sogar zu überschreiten, weil man weiss, dass man das in der Montage wieder abschwächen oder ganz herausnehmen kann. Das ist oft ein schwieriger und emotional anstrengender Prozess im Schnitt: Man hat etwas Tolles gedreht, das dem Film guttun würde, doch man muss es zurücknehmen, um die Personen zu schützen. Bei *Watermarks* habe ich beispielsweise mit vielen Menschen gesprochen, die keine Mediengewandtheit hatten und auch nicht – das meine ich nicht abschätzig – über den gleichen Bildungshintergrund verfügten wie ich. Zwar haben sie meine Fragen sehr geschätzt in einem Land, wo ihnen sonst niemand zuhört. Doch ich musste dann aufpassen, dass sie aus ihrer Offenheit, ihrer persönlichen Betroffenheit und auch aus einer Art Naivität heraus sich nicht um Kopf und Kragen reden.

Heisst das, du hast sie beim Reden unterbrochen oder erst später im Schnitt die Sache domestiziert?

Luc Schaedler: Erst beim Schnitt. Ich halte eigentlich nicht viel – und das hat auch mit Ethik zu tun – von einem starren Regelwerk. Es hilft zwar, unsere Selbstreflexion zu schärfen. Aber man hat auch den Auftrag, das eigene Regelwerk manchmal zu durchbrechen, Grenzen auszuloten. Das ist doch ein

Teil aller menschlichen Beziehungen, so zum Beispiel in der Freundschaft oder auch in der Liebe. Man muss während des Drehs diese Grenzüberschreitungen aushalten, auch wenn man vielleicht merkt, dass man sich einen Moment lang wie ein Mistkerl verhält. Im Schnitt muss man sich dann später mit dem Material konfrontieren, muss im Dialog mit sich selbst und den Cuttern und Cutterinnen ethische Fragen beantworten.

Manche Dokumentarfilme begnügen sich damit, dass alle gezeigten Personen eine Einwilligungserklärung, eine sogenannte declaration of consent oder release form unterschrieben haben. Ist das von einem ethischen Standpunkt aus genug?

Luc Schaedler: Also für mich absolut nicht. Die Einwilligungserklärung ist rechtlich natürlich notwendig und wohl auch, damit erst mal eine Vertrauensbasis entsteht. Doch diese Formalität darf nie ein Freipass sein. Auch mit dem Einverständnis, dass man alles verwenden könnte, was sie gesagt haben und was aufgenommen wurde, darf man das Material niemals verwenden, um jemanden blosszustellen. Ich als Filmemacher will schliesslich hinterher noch ohne schlechtes Gewissen in den Spiegel schauen können.

Kaleo La Belle: Für mich ist das auch vor allem eine notwendige juristische Angelegenheit ...

... aber du wirst mit deinen minderjährigen Kindern doch keinen Vertrag abgeschlossen haben?

Kaleo La Belle: Doch, habe ich. Diese rechtlichen Aspekte wie *consent* und *release* von vornherein zu regeln, ist zum Beispiel wichtig für Fernsehanstalten: Die müssen sicher sein, dass es keine Probleme mit den Porträtierten geben kann, wenn sie etwas ausstrahlen.

Trotzdem reicht so ein Papier auch für mich nicht. Ich habe 2006 einen Film gedreht, *Crooked River*, und ihn dann nicht veröffentlicht, obwohl ich alle Einwilligungen hatte. Da ging es um zwei Brüder, die mit dem Vater aufgewachsen, aber sehr früh ausbezogen sind und ihn nie wiedergesehen haben. Ich besuchte mit den beiden die Orte ihrer Vergangenheit. Als wir dann den Vater aufsuchten, wollten sie plötzlich nicht mehr mitmachen. Es gibt nur eine kurze Begegnung mit dem Vater, und sie richten da die Kamera auf mich und fragen mich, was ich eigentlich von ihnen wolle, was ich da zu suchen habe. Obwohl sie beide zugesagt hatten, beschlossen sie am Ende, nicht mehr



Fell in Love with a Girl (2017) Regie: Kaleo La Belle

Teil des Projekts zu sein. Besonders der eine Bruder, der Musiker war und unterdessen immer bekannter geworden ist, wollte plötzlich seine persönliche Geschichte, alles Private aus der Öffentlichkeit fernhalten. Ich war auch Produzent des Films und hatte wie gesagt alle Rechte, trotzdem habe ich den Film auf Eis gelegt. Allerdings habe ich daraus auch meine Lehren gezogen: Bei *Beyond this Place* war mein Vater am Schluss auch mit vielem nicht mehr einverstanden, doch ich habe den Film trotzdem veröffentlicht. Er hat in Nyon den Film bei der Premiere gesehen und sich bei mir dafür bedankt, dass er darin sich selber sein konnte. Später hat er sich aber doch gegen den Film ausgesprochen und nichts mehr von sich hören lassen.

Hattest du ihm eine Rohfassung gezeigt, und hatte er generell Mitspracherecht?

Kaleo La Belle: Nein, das wäre einfach nicht möglich gewesen. Der Film ist ja aus meiner Perspektive als Teilnehmer und Betroffener erzählt. Ich hätte die Geschichte, diese subjektive Schilderung einer Kindheit ohne Vater nicht ehrlich darlegen können, wenn er Mitspracherecht gehabt hätte. Das war für mich immer klar. Trotzdem habe ich mir

Mühe gegeben, ihn nicht zu verspotten oder ihn nur schlecht darzustellen. Ich wollte bestimmt keine Rache mit dem Film nehmen.

Wie war es bei deinem aktuellen Film?

Kaleo La Belle: Dort habe ich den Film allen vorher gezeigt. Da gab es schon ein paar harte Gespräche, aber zu Änderungen ist es nicht gekommen.

*Und wie waren die Bedingungen bei *A Long Way Home*?*

Luc Schaedler: Da gab es sowieso eine Abmachung, dass alle den Film vorher sehen können. Doch es ging dabei vor allem auch um die Rechte an den Kunstwerken, die ich zeige. Zum Teil liegen sie nicht nur bei den Künstlern und Künstlerinnen, sondern sind auch in Besitz von internationalen Sammlern. Das war kompliziert.

Als Kunstschaffende hatten meine Protagonistin und die anderen Protagonisten aber viel Verständnis und sagten darum von vornherein, dass sie mir bestimmt nicht reinreden werden, wie ich meinen Film zu gestalten habe. Sonst ging es nur um politisch sensible Themen ... und tatsächlich war da eine kurze Szene, die aus Gründen des herrschenden politischen Drucks

einem Künstler zu gefährlich schien. Wir haben sie aus dem Film entfernt, ohne dass er dadurch Schaden genommen hätte. Besonders bei den älteren Protagonisten des Films, die schon als Jugendliche bei den Protesten auf dem Tiananmen-Platz in Peking anwesend waren, war es indes auch so, dass sie durchaus ein politisches Mitteilungsbedürfnis hatten. Sie haben sich zu vielen Themen schon oft öffentlich geäußert, und es war ihnen ein Anliegen, bestimmte Sachen auszusprechen. Umso mehr Medienerfahrung die Menschen haben, umso weniger muss ich mir Sorgen machen.

In *Watermarks* gab es einen Vorfall, der ein bisschen illustriert, was passieren kann, wenn man eine freundschaftliche Beziehung zu einem Protagonisten hat: Ein Parteisekretär hat mir vor der Kamera Dokumente gezeigt, die eigentlich nicht öffentlich sein dürften. Ich war im Moment sehr froh darüber und dachte, es sei ein tolles Geschenk für den Film. Erst beim Schnitt ist mir bewusst geworden, wie heikel diese Dokumente sind. Ich habe daraufhin mit einer NGO für Menschenrechte in New York telefoniert, die ganz ähnliche ethische Zwickmühlen kennt. Sie sagten, es sei eigentlich wahnsinnig brisant und sehr



[Crooked River \(2006\)](#)
Regie: Kaleo La Belle (unveröffentlicht)



wichtig, dass solche Sachen ans Licht der Öffentlichkeit kommen, doch es sei meine Verantwortung, ich solle nochmals mit dieser Person sprechen. Der Protagonist hat dann sofort, ohne eine Sekunde zu zögern, gesagt, wir dürften diese Szenen auf keinen Fall im Film zeigen. Das seien vertrauliche Informationen für uns als Freunde gewesen.

Seid ihr eigentlich einverstanden mit der Behauptung vieler Filmtheorien, dass Regisseure und Regisseurinnen im Dokumentarfilm immer auch Macht ausüben über die Personen, die sie filmen?

Kaleo La Belle: Hm, im Grossen und Ganzen stimmt das wahrscheinlich schon. Wenn man Dokumentarfilme macht, ist das keine grosse kollaborative Arbeit. Man muss höchstens zusammen mit der Schnittmeisterin – in meinem Fall Tania Stöcklin – Entscheidungen treffen und das auch über die Köpfe der Personen hinweg. Doch je nachdem haben auch die Produktion und, falls ein Einspruchsrecht vorher festgelegt wurde, auch die Beteiligten mehr als ein Wort mitzureden. Das Wort «Macht» gefällt mir aber nicht so sehr, für mich geht es eher darum: Wer hat die Vision? Jeder Film hat seine eigenen Spielregeln, die man herausfinden muss und die zur Verwirklichung der Vision führen. Es mag sein, dass es ab und zu Macht braucht, um diese Vision zu verwirklichen.

Luc Schaedler: Wenn mit «Macht» «entscheiden» gemeint ist, dann stimmt das sicherlich. Schliesslich sind wir Regisseure ja auch diejenigen, die den Film hinterher vertreten müssen. Wir werden mit dem Werk, seinen Schwächen und seinen Stärken identifiziert, so sympathisch das Publikum die gezeigten Personen auch finden mag.

Im Dokumentarfilm sollte man aber sehr viel Flexibilität bewahren, das ist auch Teil der Ethikdiskussion. In *Watermarks* wollte ich mir das Thema der Wasserkultur, des Umgangs mit dieser Ressource, der ökologischen Probleme in China und so weiter vornehmen. Ich habe dafür Orte und Personen gesucht, um diese Fragen anzugehen. Doch dann habe ich gemerkt, dass viele der Befragten an meinem Hauptthema gar nicht so interessiert waren. Sie haben zwar brav auf meine Fragen geantwortet, und ich hätte sie wohl noch mehr zwingen können, Ausführlicheres zum Thema zu sagen. Doch der Film wäre ins Leere gelaufen, wenn ich ihnen nicht gefolgt wäre oder mich gar gegen sie gestellt hätte. Ich musste schnell akzeptieren, dass sie viel stärker wirken, wenn sie über die Aspekte ihres Lebens reden

können, die sie wirklich interessieren. Aspekte, bei denen sie einen inneren Drang hatten, mit mir darüber in einen Dialog zu treten.

Dass ich mich tatsächlich in vielem von meiner ursprünglichen Idee trennen und den Bedürfnissen der Porträtierten folgen musste, war nicht immer einfach: Man hat schliesslich eine Projektskizze, ein klares Vorhaben und will bestimmt nicht gleich aufgeben, wenn es nicht in die gewollte Richtung läuft. Doch man muss bereit sein nachzugeben und kann Sachen nicht erzwingen. Klar, beim Schnitt bekommt man Macht und Kontrolle zurück. Aber allzu simpel ist das mit der Macht eben doch nicht: Wer Dokumentarfilme macht, hat sicherlich nie die totale Kontrolle über sein Projekt, wie das Beispiel zeigt.

Wie steht es mit dem Publikum? Wir vom Fach sind uns sicherlich einig, dass ein Dokumentarfilm keine Kopie der Realität herstellen kann. Trotzdem erwarten die meisten, dass die Realität ehrlich wiedergegeben, vielleicht sogar, dass die «Wahrheit» gezeigt wird. Fühlt ihr diese Verantwortung gegenüber dem Publikum?

Luc Schaedler: Auch diese Verantwortung ist sehr komplex. In meinem letzten Film kommen beispielsweise die Gao Brothers vor. Sie sind Ikonen der modernen chinesischen Kunst, gar so etwas wie deren Mitbegründer. Wir haben viel Zeit miteinander verbracht, haben zusammen gegessen, auf dem Sofa ausgeruht und viel geplaudert. Dabei ist eine Seite von ihnen zum Vorschein gekommen, die man im Film jedoch kaum sieht, denn sie waren immer ganz anders, wenn die Kamera lief, als im Alltag, wenn ich nicht gefilmt habe. Mir ist es im Film leider fast nicht gelungen, diese freundschaftliche, familiäre, aber auch selbstironische und sogar zweifelnde Seite, wo sie sich nicht als «die grossen Künstler Chinas» inszenieren, zu zeigen ...

... du konntest dem Publikum also einen dir wichtigen Aspekt der Gao Brothers, einen Teil der Realität nicht präsentieren, obwohl du es wolltest.

Luc Schaedler: Genau. Das war im Schnitt eine knifflige Frage: Alles Inhaltliche, Politische und der Hintergrund ihrer Kunst kam im Material sehr gut zur Geltung. Aber das, wofür ich die Brüder auch so geschätzt habe, dass sie so enorm witzige, sensible, gastfreundliche Leute sind, mit einem wunderbaren Freundeskreis noch dazu, das haben wir einfach nicht abbilden können.

Kaleo La Belle: ... vielleicht doch ein bisschen: Ich hatte eigentlich das Gefühl, Gao Zhen von allen Figuren in deinem Film menschlich am nächsten gekommen zu sein.

Und wie steht es bei dir, Kaleo: Denkst du an das Publikum und daran, dass sie ein ehrliches Bild von deinen Kindern bekommen?

Kaleo La Belle: Ich denke viel ans Publikum, daran, wie die Personen im Film wahrgenommen werden. Für mich ist es bei der Auswahl des Materials wichtig, dass jeder und jede im Film für sich gradestehen kann. Man hat im Schnitt einzelne Blöcke zur Auswahl für jede Figur, und daraus komponiert man ein Bild von ihnen. Zum Beispiel gibt es mehrere emotionale Momente, und man überlegt, ob man Tränen im Film haben will oder nicht. So ein Erscheinungsbild entsteht nicht von allein: Es braucht viel Zeit und Überlegung, dass man die Feinabstimmung hinbekommt. Das ist bei jedem Dokumentarfilm so, der eine komplexe Geschichte erzählt ... Wie viel Zeit hast du für den Schnitt benötigt, Luc?

Luc Schaedler: Anderthalb Jahre, auch wenn ich nicht jeden Tag daran gearbeitet habe.

Kaleo La Belle: Bei mir hat es ähnlich lange gedauert.

Luc Schaedler: Eigentlich ist es paradox: Im Moment, wenn man etwas filmt, wenn man die Kamera draufhält und alles passiert so, wie es sonst im Leben auch ohne Kamerapräsenz ablaufen würde, hat man das Gefühl, die Realität direkt eingefangen zu haben. Doch das ist oft ein Trugschluss. Erst über den Schnitt kommt man einer Form von Wahrhaftigkeit näher. Erst dann ist man fähig, emotionale Feinheiten auch strukturell richtig einzuordnen. Da nehme ich mal ein Beispiel aus deinem Film, Kaleo: So etwa nach zwanzig Minuten gibt es doch die Szene, wo du deinen Sohn Alek mit der Kamera fast provozierst und er mehrmals sagt, er wolle nicht gefilmt werden. Da deklarierst du für den Zuschauer ausdrücklich, dass es einen Konflikt gibt. Und die Szene bereitet uns auf zwei weitere ganz starke Momente vor, die später folgen werden: erstens, die Szene, in der er auf eine Frage von dir sofort, wie aus der Pistole geschossen, antwortet, er möchte lieber in die Schweiz zurück. Da merkt man, dass er die ganze Zeit etwas ganz anderes für sich im Sinn hatte als du. Und später, als er noch mal Gegensteuer gegen den Vater und Filmemacher gibt und wir sehen, wie er sich von dir emanzipiert. Das hat

einerseits mit dem Alter zu tun, diesem natürlichen Prozess, wo man sich von den Eltern langsam entfernt, aber es hat auch mit dem Filmprojekt zu tun, gegen das er sich auflehnt.

Wichtig scheint mir aber, dass Alek erst durch diese Abfolge und die Struktur diese starke Eigenständigkeit bekommt. Und das ist ein Verdienst deiner Montage: Du lässt es zu, dass sich dieser Widerstand und die Persönlichkeit erkennen lassen. Und es ist sicherlich so ein Moment, wo manche Grenzen, auch ethische, ausgereizt werden. Doch die erste Szene ist absolut notwendig, um zu zeigen, wie sich die Beziehung zwischen Vater und Sohn entwickelt.

Kaleo La Belle: Diese 23. Minute, wo Alek sich über mein Filmen beschwert, ist auch ein kleiner Wendepunkt. Bis dahin hält sich der Idealismus für das gemeinsame Lebensprojekt in den USA noch aufrecht, trotz aller Widrigkeiten. Doch ab da beginnt das Kartenhaus zusammenzufallen, man merkt, dass es wahrscheinlich nicht gut kommt. Ausserdem hat diese Szene auch etwas mit einer Grundentscheidung zu tun: Wenn jemand in diesem Film schlecht wegkommen darf, dann bin ich das. Ich bin nicht der gütige Vater, der alles korrekt macht, ich bin keine Heldenfigur, sondern eher ein Antagonist. Ich wollte nicht diese Fassade, die heute meistens entsteht, wenn Familien ihre Privatsphäre auf Facebook oder Instagram nach aussen kehren: nur Likes, nur Smileys und lächelnde Menschen. Doch für manche Zuschauer und Zuschauerinnen kann das ein Problem des Films sein, dass die Sympathie nicht bei der Hauptfigur, beim Regisseur und Vater ist.

Gibt es bei dir, Luc, Momente, wo du dich grundsätzlich schon während des Drehs zurückhältst und nicht mehr weiterfilmst?

Luc Schaedler: Wie ich schon sagte, ich habe eigentlich keine Regeln, aber sehr viele Zweifel. Es gibt eine Szene in *A Long Way Home*, wo Gao Zhen erzählt, wie sich sein Vater das Leben genommen hat. Das war für mich ein schwieriger Moment, und er kam vollkommen überraschend. Ich habe zwar gewusst, dass seine Familie Schlimmes erlebt hat, doch Zhen war bei allen Themen immer so souverän und abgeklärt. Er ist eine selbstsichere, charismatische Persönlichkeit. Und dann bricht er plötzlich vor der Kamera zusammen und kann zehn Minuten nicht mehr reden, jedes Mal, wenn er weitererzählen wollte, kamen ihm wieder Tränen, und es versagte ihm die Stimme. Da sass ich mit meiner Kamera und wahr selber nah am Weinen, da es mich so erschütterte. Ich habe mir in dem Moment ständig

die Frage gestellt, ob ich nicht mit dem Filmen aufhören sollte. Habe mehrmals auf zehn gezählt, um dann zu stoppen. Doch dann kam auch die Frage der Verantwortung gegenüber dem Projekt: Muss ich das nicht filmen? Ist diese Fassungslosigkeit und diese Trauer, die sich physisch ausdrückt, nicht ein Moment grosser Wahrhaftigkeit? Im ersten Rohschnitt ist die Szene noch sehr lang, wurde dann aber mit jeder Schnittfassung kürzer, und im fertigen Schnitt ist der Gefühlsausbruch nur angedeutet.

Und bei dir, Kaleo, hast du eine Regel, wann du zu filmen aufhörst?

Kaleo La Belle: Ich habe auch keine festen Regeln, ausser dass selbstverständlich alle erst mal einverstanden sein müssen, beim Projekt mitzumachen. Auch mein Plan ist es, möglichst viel zu filmen und erst im Schnitt zu entscheiden. Das, was ich nicht gefilmt habe, ist für den Film unwiderruflich verloren. Beim Dreh will ich mich nicht ständig hinterfragen und lieber intuitiv schaffen.

Doch besonders bei so einer familiären Situation wie deiner wird es doch vorgekommen sein, dass man dir gesagt hast, du sollst gar nicht erst mit dem Filmen anfangen ...

Kaleo La Belle: Eigentlich selten. Es gibt nur wenige Ausnahmen: Karin hat zum Beispiel gesagt, dass sie nicht will, dass ich ihre neue Wohnung filme, und das habe ich respektiert. Ich bin dann mit der Kamera nur bis vor das Haus gelangt, bin im öffentlichen Bereich geblieben und nicht in den privaten vorgedrungen.

Deine Kinder haben selbstredend kein Öffentlichkeits- oder Medienbewusstsein, wie es Luc vorhin angesprochen hat. Wie verhält man sich da?

Kaleo La Belle: Ich habe versucht, ihnen so gut wie möglich zu erklären, dass der Film eben nicht für uns als Familie gedacht ist, sondern auch für ein Publikum. Dass er vielleicht mal am Fernsehen und im Kino laufen wird. Meine Tochter Ilia hat dann mal gesagt, vielleicht wolle sie nicht, dass ihn die Eltern ihrer Freundinnen sehen.

Aber vielleicht stört es sie auch erst, wenn sie zwanzig sind ...

Kaleo La Belle: Das kann sein. Aber daran kann ich nichts ändern, und es beunruhigt mich auch nicht so sehr, denn ich habe sie nicht blossgestellt und habe hoffentlich auch keinen schlechten Film gemacht, der meine Familie ausnützt, der nur mein Ego oder meine Eitelkeit befriedigen soll ...

Luc Schaedler: ... und vor allem, was mir sehr wichtig scheint in deinem Fall: Selbstverständlich ist es *dein* Filmprojekt, war es *deine* Idee, den Film zu komponieren, wie er jetzt ist. Doch alles, was im Film passiert, ist ja kein wissenschaftliches Experiment, das du um des Films willen initiiert hast! Es ist ja nicht so, dass du gedacht hast, ich verfrachte mal meine Familie nach Amerika und dann halte ich die Kamera drauf, was so passiert. Explodiert es? Wird es gut? Nein, du begleitest mit der Kamera ein Lebensprojekt, das ohnehin stattfindet, und versuchst, es behutsam zu dokumentieren. Und das mit grosser Offenheit und Selbstreflexion: Du hast ganz bewusst im Film die Geschichte mit deinem Vater, der dich verlassen hat, deklariert. Man merkt – um es etwas vereinfacht und vielleicht krud zu sagen –, dass du eine Art Trauma, eine Verletzung hast, weil dein Vater aus deinem Leben verschwunden ist. Und darum versteht man im Film den Wunsch, die Familie mit allen Mitteln zusammenzuhalten. Aber wiederum: Es ist wie eine ethnologische Studie von einem existierenden Sachverhalt, der ganz unabhängig vom Film existiert und der in keiner Hinsicht forciert wird. Und vor allem werden durch diese Authentizität und deinen Mut zur Selbstbetrachtung Fragen aufgeworfen, die direkt an mich, ans Publikum weitergegeben werden.

Kaleo La Belle: Es ist auf jeden Fall klar, dass ganz besondere Spielregeln entstehen, wenn man die Linse auch auf sich selbst richtet, das eigene Leben zur Diskussion stellt. Ich habe mich beim Schneiden oft gefragt, wie es eigentlich sein würde, wenn es nicht meine Familie wäre. Würde ich dann anders verfahren? Und wie würde das Publikum den Film sehen?

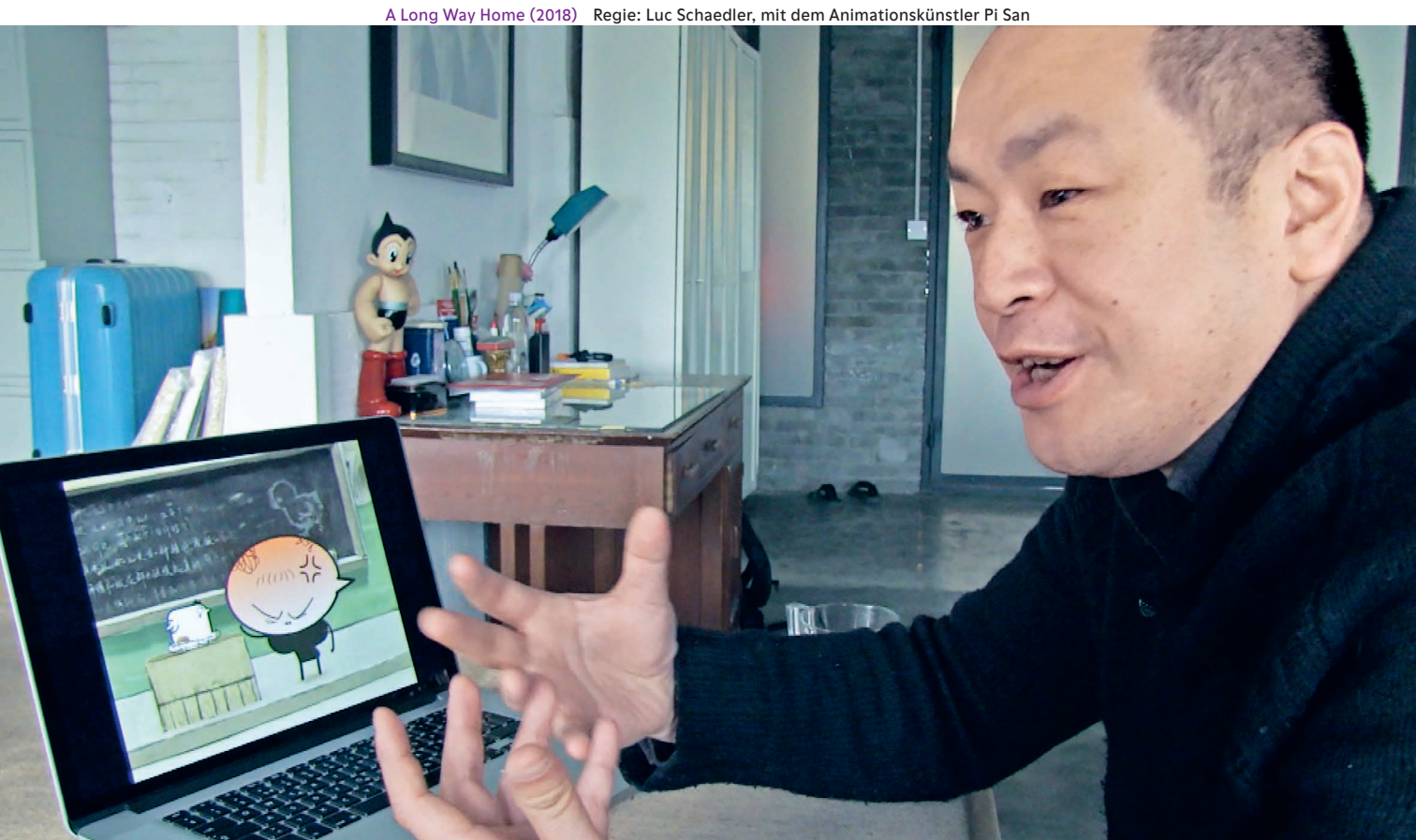
Und die Antwort?

Kaleo La Belle: (lacht) Das ist schwer zu sagen. Ich hätte den Film wohl mit der gleichen Konsequenz gemacht und ebenso versucht, die Grenzen auszuloten. Doch das Publikum hätte wohl weniger gut darauf reagiert, wenn ich eine fremde Familie so porträtiert hätte. Dann wären die ethischen Probleme – zum Beispiel des Blossstellens – viel grösser.

Luc Schaedler: Das ist auf jeden Fall so. Um einen bekannten zeitgenössischen Dokumentarfilmer zu nennen, der sich so einer Kritik aussetzt: Bei Ulrich Seidl heisst es oft, dass er die Menschen, die er sich für seine Filme sucht, aus- und blossstellt – natürlich sind es ganz andere



A Long Way Home (2018) Regie: Luc Schaedler, mit dem Autor Ye Fu



A Long Way Home (2018) Regie: Luc Schaedler, mit dem Animationskünstler Pi San



[A Long Way Home \(2018\)](#)
Regie: Luc Schaedler, mit dem Künstlerduo Gao Brothers



Filme, doch immerhin schildern auch sie sehr intime, sehr persönliche Lebenssituationen. Unabhängig davon, ob man diese Kritik nun teilt oder nicht, ist es für mich hingegen sofort ein anderer Fall, wenn der Filmemacher auch selbst, mit seiner Person und seinem Leben im Film vertreten ist. Das habe ich damals auch bei Peter Liechtis *Vaters Garten – Die Liebe meiner Eltern* sehr geschätzt: dass es kein externer Blick auf seine Eltern ist, sondern ein Porträt von einem Universum, von dem der Regisseur selbst ein Teil ist. Damit will ich nicht sagen, dass mir die Filme von Seidl grundsätzlich nicht gefallen, doch ich habe dort eben dieses moralische Dilemma, was ich bei partizipativen Projekten, wo der Regisseur involviert ist, viel weniger spüre.

Kaleo, dein Film ist aber nicht nur ein selbstbeobachtender Dokumentarfilm, sondern auch ein Kunstprojekt, was im Film immer wieder mit Einschüben von realen Künstlerfiguren signalisiert wird. Was ist das Künstlerische für dich, hat es auch eine Schutzfunktion?

Kaleo La Belle: Nein, hoffentlich nicht. Ich habe im Film grundsätzlich nie versucht, mich zu schützen. Für mich ist das vielmehr ein Signal, dass es nicht nur um *mein* Privatleben geht. Denn in der Kunst, der Poesie, der Musik wurden Themen wie Liebe und Beziehungen schon millionenfach aufgegriffen und erzählt. Das ist etwas, was mich sehr beeinflusst. Ich setzte mich mit vielen Kunstwerken stark auseinander und wollte, dass das in meinem Film mitschwingt. So kommt etwa Marina Abramović vor: Ich kenne sie seit der Kunstschule vor dreissig Jahren und schätze ihre Arbeiten sehr. Doch ich wollte ihre Performance im Film nicht auf mich bezogen, sozusagen autobiografisch einbauen, sondern relativ direkt, sodass sich das Publikum mit ihrer Kunst konfrontieren kann, wie ich es getan habe.

Es sollte nicht nur ein Privatleben dokumentiert werden, ich wollte mich vielmehr auch in diese poetischen Diskurse mit einklinken, ich wollte ein Werk schaffen, das selbstredend ein Konstrukt ist. Deshalb kommt der Musiker *Raymond Raposa*, der auch für den Soundtrack verantwortlich ist, immer wieder vor, wie ein griechischer Chor. Es ist dann seine persönliche Interpretation des Lebens, es ist eine ganz andere Farbe, die über ihn in den Film kommt. Dasselbe gilt für die Kunstschaffenden und ihre Kunstwerke, die im Film präsent sind und die von mir nicht gedeutet werden: Sie sind wie frei flottierende Teile eines grösseren Gesamtbildes.

Luc Schaedler: In Bezug auf unsere Diskussion rund um die Ethik finde ich das spannend, denn deine Entscheidung, diese Künstlerfiguren einzubauen, hilft auf jeden Fall, den Druck von manchen grundlegenden Fragen von deinem Sohn, deinen Töchtern und Lebenspartnerinnen etwas wegzunehmen. Es sind grössere existenzielle Themen, die alle angehen und die andere in Form von Performances, Liedern oder Videos behandelt haben. Du und deine Familie müsst nicht alleine dafür gradestehen.

Das fällt mir erneut Liechtis *Vaters Garten* ein, wo seine Eltern teilweise mit Hasenpuppen und auch er selbst mit einer Puppenfigur ersetzt werden. Ohne diesen Kunstgriff hätte der Film nicht so gut funktioniert. Es gelingt damit, das Ganze auf eine andere symbolische Ebene zu erheben: ein Kasperlitheater mit der Ernsthaftigkeit einer griechischen Tragödie. Auch das ist ein Weg für Filmemacher und Filmmemacherinnen, ihre ethische Verantwortung für die Personen in ihren Filmen wahrzunehmen. Und es hat auch etwas mit Autorschaft zu tun. Im ethnografischen Film ist es fast schon Pflicht, dass man die Präsenz des Autors oder der Autorin deklariert und irgendwie fassbar macht.

Bei *A Long Way Home* frage ich mich auch: Sind dort nur die Aussagen der gezeigten Personen vorhanden? Fasse ich nur als neutraler Beobachter zusammen, was *sie* meinen? Ich glaube nicht. Ich werde ebenso als Filmemacher und Autor spürbar, indem ich dem Ganzen eine dramaturgische Form gebe, indem ich zum Beispiel vier Biografien zu einem grossen Bild verwebte.

*Generell finde ich es überraschend, dass viele Dokumentarfilme die Technik und Präsenz der Filmemacher genauso verstecken wie der Spielfilm. Bei Letzterem ist es logisch, dass man kein Mikrophon im Bild haben will, wenn ein Liebespaar am Strand liegt. Das würde die Illusion stören. Doch wieso will man auch beim Dokumentarfilm keine Technik im Bild haben? Das ist doch die Realität der Drehsituation. Obwohl man dich nicht im Film sieht, Luc, wie es bei Kaleos Film der Fall ist, bist du für mich aber immer spürbar. In *Angry Monk* schauen Vorübergehende mehrmals in deine Kamera, und du hast das im Film belassen. In *Watermarks* sitzt du auf einem Anhänger, und dein Protagonist, der den Traktor fährt, dreht sich zu dir um, um dich zu warnen, damit du nicht den Kopf anstösst, wenn er durch einen Torbogen fährt ...*

Luc Schaedler: Das stimmt. Ich weiss nicht genau, wie bewusst ich das mache, aber es ist sicherlich ein Teil meiner Strategie, es ist auch eine Frage der Transparenz, dass ich mein Vorgehen offenlege. Und es ist ein Reflexionsangebot ans Publikum: dass die gezeigte Welt nicht eins zu eins zu nehmen ist, sondern eher so, wie ich mich als Filmemacher damit auseinandersetze.

Kaleo La Belle: Für mich ist es genauso wichtig, dass meine Filme nicht als unvermittelte Realität, sondern als Konstrukt wahrgenommen werden. Es wird sicherlich eine reale Geschichte erzählt, doch parallel dazu auch eine konstruierte, die aus gedanklicher Arbeit von mir besteht, aus einer Introspektion, wo ich mich zum Beispiel damit auseinandersetze, wie sich die Vergangenheit mit der Gegenwart vermischt. Oder wo ich innerlich um meine Zukunft bange. ✕

A Long Way Home

Luc Schaedler

Eine unspektakuläre Szene eröffnet den neusten Dokumentarfilm von Luc Schaedler: Der chinesische Künstler Gao Zhen steht auf einem Industriegebäude und fotografiert mit seinem Smartphone die ganz gewöhnliche Dacharchitektur. Dahinter erstreckt sich die weite Stadt – und ein blauer Himmel. Der Himmel, so bemerkt er, sei sonst fast immer mit Smog gefüllt,